莎士比亚的早期悲剧

张 隆 溪

莎士比亚剧本写作的确切年代，一直是沒有最后定论的问题，但是，就一般认为的先后顺序看来，从早期的历史剧和喜剧到成熟的悲剧，再到晚期的传奇剧，各时期的剧本连接起来，确实表现出一条相当明确的发展线索。这条线贯穿莎士比亚全部剧作的始终，不仅是时间上的先后接续，而且反映这位伟大戏剧家內心生活的变化。就悲剧创作这一阶段来说，从较早的《罗密欧与朱丽叶》到莎士比亚的最后一部悲剧《雅典的泰门》，这中间好象有一条清晰可辨、弯弯曲曲的曲线，它从莎士比亚悲剧观的起点出发时还带着较多的抒情意味和乐观的希望，然后逐渐滑到悲怆愤懑、充满厌世情绪的最低点。随着诗人的悲剧观日趋暗淡，这条曲线也越来越向低点弯曲，而各个剧中主人公的死，好象一步步标出了这条悲剧曲线的弯曲度。用这条曲线为基础，勾划出莎士比亚全部悲剧逐步深化发展的轮廓，就使我们在讨论各剧的时候，可以把每一部悲剧都放在一个总的结构中，通过在一般认定的年代顺序的透视中看去，见出各剧的特点和前后联系，并且深入认识每一个悲剧人物死亡的意义。现在就让我们顺着这条悲剧的曲线，依次来探讨各个剧作。

《罗密欧与朱丽叶》

《罗密欧与朱丽叶》写于一五九五年，这正是莎士比亚的喜剧创作期。这一时期最有代表性的作品大概要算《仲夏夜之梦》，这个剧充满了浓郁的诗情画意，象梦一样轻柔缥缈，也象梦一样荒唐，却又揉合着喜剧性的现实，把爱情的各个侧面描绘得淋漓尽致。写到结尾处时，诗人的妙笔一挥，在完全英国化的雅典城的欢乐气氛中，让一对对有情人终成眷属。在这个剧里，抒情性和喜剧性占着优势，所以雅典工匠波顿和他的伙伴们演出的戏中戏虽然故意叫做“最可悲的喜剧，以及皮拉摩斯和提斯柏的最残酷的死”，其实是一场滑稽剧，存心拿表现爱情题材的悲剧来开玩笑。可是，在《罗密欧与朱丽叶》里，莎士比亚却严肃地创作了一部爱情悲剧，他对剧中这对情人的态度是深刻的爱和同情。这个剧曾扣动过多少人的心弦，洋溢着多么深厚的感情！在这里，爱情的光明与两个家族世仇的黑暗形成多么强烈的对比！①爱情与世仇构成全剧的基本冲突，戏剧情节的发展完全以此为基础，对于悲剧人物之死，也应该在这个基本冲突的背景上去理解它的意义。这一点在剧本的开场诗中，就已经说得相当明白：

故事发生在美丽的维洛那，
两家门第相当的巨姓望族，
世代的宿怨挑起新的残杀，

卷得全城人手上沾满血污。
谁知一对命运多乖的恋人，
竞生在这势不两立的家庭，
他们筹划落空又遭遇不幸，
终于用死埋葬父辈的纷争。

这几行诗用简练的语言点明了悲剧的冲突，并指出这对情人的死是解决这个冲突的唯一手段。爱与恨相对立，最后在死亡中得到解决，这就使剧情成为三段式的发展，似乎有一点象布鲁克斯所谓黑格尔关于悲剧的"抒情性"观念，依这种观念，戏剧冲突就是"正题与反题的矛盾，一个只有在更高的合题中得到解决的矛盾"②。不过这种相似只是表面的，黑格尔的三段论是从伦理的角度去考虑问题，而《罗密欧与朱丽叶》中的戏剧冲突却全然是另一种性质。按黑格尔的看法，悲剧中互相对立的伦理要求各有道理，但又都是片面的，所以必然被悲剧的解决所扬弃。他在讨论悲剧原理时说：

悲剧人物及其目的各有辩护的理由，悲剧的冲突是必然的，而第三个因素，即悲剧矛盾的解决，也是如此。这就是说，个人的片面性破坏了伦理实体和统一性的平静，而在悲剧矛盾的解决中，永恒的正义消灭了个人的片面性，恢复了伦理实体和统一性的平静，从而对个别人物及其目的实施了永恒的正义。③

在这里，黑格尔把他那唯心主义的哲学范畴应用于悲剧，作出符合他整个体系的三段论式推理。理念，包括伦理实体，本来是和谐统一的，这是正题。美既是理念的感性显现，在悲剧中的伦理力量就具体化为各个人物和他们的各种目的，不可避免地导致对立和冲突，破坏原来的和谐统一，这是反题。片面的个别人物和个别目的互相冲突，否定了伦理实体的和谐统一；悲剧的解决克服冲突双方的片面性，又成为否定的否定，达到更高阶段的和谐统一，这就是合题。合题并不是简单地否定反题，而是克服其片面性而保存其合理部分，所以悲剧结尾是代表理念某一片面的悲剧人物的失败或毁灭，却也是理念即永恒正义的胜利。

但是，使《罗密欧与朱丽叶》成其为悲剧的，是两个家族的血仇，而我们根本不觉得这种血仇有任何值得辩解的理由，也不觉得两家最后的和解是克服了互相对立的伦理要求的片面性。这部悲剧的冲突在本质上是绝对的、严重而不可调和的，因此，悲剧结尾是必然结果，但它并没有象黑格尔的合题那样保存冲突双方的合理因素，却宣告了一方对另一方的胜利，即宣告爱情战胜了仇恨。

令人惊讶的是，不少批评家竟否认这个剧有真正悲剧的必然性。在《美学》里有一处地方，黑格尔就明确地说："在《罗密欧与朱丽叶》里，外在的偶然事故粉碎了精明能干的神父的干预，就导致两位有情人的死亡"④；他认为在这个剧结尾我们感到的是"一种在不幸中出现的多灾多难的幸福"（eine unglückselige Seligkeit im Unglück）⑤。以黑格尔的观点为基础评论莎士比亚悲剧的布拉德雷也说：

罗密欧与朱丽叶的命运先是向上发展，在他们的结合（Ⅱ.vi.）中达到顶点，然后就因为双方家庭的反对开始衰落。家庭的反对加上偶然事故造成悲剧的结局，但随即又转化为由悔恨导致的和解。⑥

布拉德雷还特别举出“罗密欧一直沒有接到神父关于药水的信，朱丽叶沒有从她长久的睡眠中早一分钟醒来”等等，作为莎士比亚悲剧中偶然机缘起作用的例证。⑦但是他又强调地指出，在莎士比亚悲剧里，“几乎所有突出的偶然事件发生时，剧情都已经有了相当发展，因果联系的印象已经牢固建立起来，不会被破坏了”；他还认为莎士比亚悲剧世界里最根本的力量是“一种纯粹的必然性，它全然不考虑人的幸福，也不区分什么善恶是非”⑧。自称是布拉德雷派的批评家恰尔顿则明确宣称，这个剧“未能具备不可缺少的必然性”⑨。他发现这对“命运多乖的恋人”仅仅是坏运气的牺牲品，因此这个剧“作为悲剧观念的一个模型来说，……是一个失败”⑩。

但是，我们为什么要把偶然事件完全排除在悲剧之外呢？自然界和人类生活本来就在不断变化，有各种无法准确预测的不稳定因素，而可以准确预测的东西是毫无戏剧情致的。必然性只是作为抽象的潜在可能而存在，它必须通过一连串偶然事件才成为现实，也就是说，必须由一连串看不出明显的內在联系的事件来铺平道路，这些事件好象完全是互不相干的。尤其与人的意愿和谋划无关。人生悲剧性的本质就在于：谁也不可能绝对准确地预见或控制事件的发展以及自己行动的后果。

想法属我们，结果却难料。（《哈姆莱特》，Ⅲ.ii.213）

日常生活中随时有偶然事件发生，而在美的领域里，正象黑格尔自己说的，必然性“不应该以必然性本身的形式出现，而必须隐藏在不经意的偶然性后面”⑪。莎士比亚深深懂得艺术的奥秘，所以在剧作中他允许偶然事件充分地起作用，使戏剧不是那样呆板枯燥，却象生活那样丰富而多变化。但是，他又从不让偶然事件破坏或掩沒了我们关于悲剧必然性的感觉。我们随时可以意识到冲突的存在，偶然事件也总是不超出一定范围，不象在喜剧中那样层出不穷，扭转剧情发展总的趋势；而且所有事件都被因果关系的链条扣在一起，使悲剧朝着必然的结局推进。换言之，偶然事件的性质必须是悲剧性的，这才能够促使早已被悲剧冲突决定的结局更快到来。

我们在前面已经说过，《罗密欧与朱丽叶》剧中的冲突是绝对的、不可调和的。这在一对情人初次在舞会相遇之后，就已明白表露出来了。罗密欧明白自己爱上的人是谁时，不禁喊道：

她是凯普莱特家的人？
啊，我的仇敌现在掌握着我的生命！（Ⅰ.v.117）

朱丽叶的哀叹甚至更明显地表露出爱与恨的悲剧冲突：

从我唯一的恨中产生出唯一的爱！（Ⅰ.v.138）

其实这并非她的恨，而是她家族的恨，她在花园里自言自语，秘密地吐露衷情时就说：

只有你的姓名是我的敌人。（Ⅱ.ii.38）

罗密欧和朱丽叶显然从一开始就意识到，家族的血仇随时威胁着他们的爱情，就象即将来临的暴风雨会吹折柔嫩的花苞一样。这种意识随时笼罩着他们，使他们预感到不幸的结局。朱丽叶和罗密欧不得不告别的时候，有一段凄切动人的对话：

朱丽叶　啊，你想我们还可以再见面吗？
罗密欧　我毫不怀疑；我们现在这一切悲痛，
　　　　将来见面谈起来会格外甜蜜。
朱丽叶　上帝啊，我的灵魂预感到不祥！
　　　　你站在下面，我现在看着你，
　　　　好象望见坟墓底下一个死人。
　　　　不是我眼花，就是你的脸色苍白。
罗密欧　相信我，亲爱的，你看来也是这样。
　　　　再见吧！忧愁已把我们的血吸光。（Ⅲ.v.51）

毫无疑问，蒙太古和凯普莱特两家的世仇给这对情人的爱投下巨大的阴影，构成悲剧世界不祥的气氛。这个剧中使用的各种象征、意象和修辞手段都突出世仇与爱情的矛盾，戏剧情节在这样绝对的矛盾中向前推进，只可能走向悲剧性的不幸结局。

在莎士比亚时代，爱情和世仇还直接具有历史的内容，分别代表着文艺复兴时代人文主义的新精神和中世纪封建主义的旧道德。因此，在历史的环境中看来，剧中的冲突就是新与旧不可调和的冲突，是两种时代精神的冲突，在剧中则典型化地表现为相爱的年轻人与他们专横粗暴的长辈之间的冲突。世族的血仇体现中世纪社会的特点，和骑士的荣誉观念有直接关系。到了文艺复兴时代，骑士制度早已成为历史陈迹，在文学作品里往往受到人文主义作家的讽刺和嘲弄。《唐·吉诃德》就是这样的一部名作，正象拜伦说的，塞万提斯用笑把西班牙的骑士精神一扫而空（smil'd Spain's chivalry away）[12]。莎士比亚塑造的不朽的典型，喜剧人物福斯塔夫爵士，是另一个破落倒霉的骑士，在他身上，骑士阶级的价值观念已经失去任何光彩，处处被贬低来引人发笑。但在悲剧里，在提伯尔特这类性情暴烈的人身上，残存的骑士精神却显出荒唐无理和凶恶的一面。在凯普莱特家的舞会上一认出罗密欧，他立即象一头被激怒的公牛那样火冒三丈，吵着要拿剑来和罗密欧拼命：

为了保护我家族的荣誉和名声，
我今天杀死他也算不得是罪行。（Ⅰ.v.58）

后来正是提伯尔特杀死茂丘西奥，又死在罗密欧剑下，才导致一连串的不幸。

在罗密欧与朱丽叶看来，贵族的门第姓氏是毫无意义的虚名，并无实在的内容。朱丽叶说过这样常常被人称引的几句话：

名字有什么？我们叫玫瑰的那种花，
换成别的名字还不是一样芬芳。
罗密欧要是不叫罗密欧，同样会

那么可爱完美，这本来和名字
沒有关系。罗密欧，抛弃你的名字吧，
为了换取跟你本身毫无关系的空名，
把我整个儿拿去吧。（Ⅱ.ii.43）

对这几句话，哈利·列文评论说，朱丽叶在这里“用直接由玫瑰的芬芳传达出来的天性的魅力作对比，不仅对罗密欧一人的名字提出疑问，而且间接地意味着怀疑一切的名字，一切空洞的形式、虚假的仪节、社会的习俗和戒律”⑬。朱丽叶对空虚的“名字”的怀疑，正象哈姆莱特对“空话，空话，空话”的揶揄一样（Ⅱ.ii.192），放在文艺复兴时代哲学认识论的背景中去理解，就更能够深入地明白其意义。中世纪后期和文艺复兴时代的唯名论提出了语言与实在之间的关系问题，认为只有具体的感性事物才是眞实的，而我们的概念以及对具体事物的语言描述不过是任意取的“名字”，往往是不准确而且容易让人误解的，就是弗朗西斯·培根所谓的“假相”⑭。从培根以后，英国的经验派哲学一直重视名实关系，而虚假的外表与眞实的內容之间的矛盾，也是莎士比亚作品中经常出现的主题。在我们上面引过那段话之后，这个主题进一步得到发展。朱丽叶对情人们互相追逐时挂在咀边的一套甜言蜜语表示怀疑：

你爱我吗？我知道你会说“是的”，
我也会相信你的话；可是你发的誓
可能是假的；人们说，情人撒谎说假话，
天神也不会惩罚。（Ⅱ.iii.90）

她不让罗密欧凭那有阴晴圆缺的月亮起誓，宁愿他凭他“优美的自身”起誓，因为那才是她“崇拜的神明”（Ⅱ.ii.113）。这种对人的崇敬和信念，把人的“优美的自身”与神圣的事物同样看待，正表现了莎士比亚的人文主义思想和新的时代精神。罗密欧与朱丽叶是年轻的，是要求对优美的自身眞实的爱的新一代。他们决不可能接受旧的观念，因为他们已经冲破了旧观念的束缚，也正由于这一个原因，他们才是“命运多乖”。他们必然结局不幸，是因为他们处在新与旧两个历史时代和两种社会秩序的撞击之中，不能不用他们的牺牲去换取新时代精神的胜利。

的确，要是罗密欧接到了劳伦斯神父的信，或者朱丽叶早一点从沉睡中醒来，悲剧就不会象莎士比亚安排的那样发生。——但那又怎么样呢？它只是暂时不发生而已，既然构成悲剧冲突的矛盾幷沒有解决，悲剧的发展趋势幷沒有改变，它就终究是要发生的，只不过将以另一种方式，即通过另一系列偶然的情节来实现。只要蒙太古和凯普莱特两家在维洛那互为仇敌，就绝难想象罗密欧和朱丽叶能够结合在一起，过幸福平静的生活。这在全剧的开场诗中也早有交代：

除了儿女的死，沒有什么
能消弭父辈间长期的冤仇。

这对情人“命运多乖”，罗密欧临死之前也说要摆脱“不祥的命星的束缚”（Ⅴ.iii.111），这个剧是否表现强烈的命运观念呢？如果把命运理解为超自然力或人格化的神，那么莎士比

亚悲剧里是没有命运起作用的。但是，如果把命运理解为强大的异己力量，理解为必然性的显现，那么任何悲剧都不能不包含命运的因素。然而《罗密欧与朱丽叶》不是一部命运悲剧。我们不要忘记，伊丽莎白时代的人相信自然界大宇宙和人类小宇宙的感应，在这种世界观里，星星和人间的秩序是有联系的，个人的爱情悲剧也同时是社会悲剧。在这个剧结尾，蒙太古和凯普莱特两家终于因为这对情人的死而抛开旧仇，言归于好，并且要用纯金在维洛那为罗密欧与朱丽叶铸象。这显然意味着这两个年轻人为之献身的理想胜利了，他们将成为未来人们的典范。老凯普莱特在痛悔之中承认，这对情人是“我们的仇恨的可怜的牺牲品”（V.iii.304）；然而剧中死去的不止这两个，牵涉到的也不止这两家，正象维洛那亲王最后说的：“大家都受了惩罚”（V.iii.295）。但罗密欧与朱丽叶悲惨的死亡同时又证明了他们所代表的人文主义新价值观念的胜利，使社会摆脱了无谓的仇恨和纷争。祸患无穷的世仇消解了，仇人转变而和好了，在维洛那，人们将从罗密欧与朱丽叶的悲惨故事中学得极为重要的一课：爱情比仇恨更有力，甚至死亡也不能把它摧毁征服。在这个意义上说来，《罗密欧与朱丽叶》可以说是一部乐观的悲剧。

这个剧最突出的特点和最吸引人的地方，在于它那诗句的灿烂华美和极强的抒情性，它是诗人用最优美的音调为青春和爱情唱出的赞歌。罗密欧与朱丽叶在月光下的第一次幽会、几天后他们的最后一次告别、罗密欧死前的一段独白，都闪烁着迷人的诗的光彩。当然还有快活的茂丘西奥对春梦婆（Queen Mab）那段象童话故事一般生动活泼的描述，它是诗人想象力编织的美梦，是空气一样飘渺、变化比风还要快的“不着边际的幻想”（I.iv.98, vain fantasy）产生的孩子。当然，除了诗的优美之外，这个早期悲剧还具有别的一些莎士比亚作品的特点，人物性格也很丰富，尤其那好心而饶舌的乳媪、老谋深算而终于无成的神父、活泼而容易冲动的茂丘西奥，个个有自己独特的性格和语言特点，给人留下难忘的印象。由于爱情的力量——或者不如说爱情的痛苦，——罗密欧与朱丽叶的性格大大丰富起来，在短短三四天时间里，从情窦初开的少年一变而为成熟坚定的人，不仅体验到最深刻的爱的激情，而且能心甘情愿地作出牺牲，接受痛苦和死亡。

尽管如此，罗密欧与朱丽叶毕竟还缺乏成熟的莎士比亚悲剧人物那种多面统一的性格，尤其还缺乏那种激烈可怕的内心冲突。他们的悲剧基本上是外在的，还没有充分唤起他们内在意识中的矛盾，所以他们的灵魂还仍然保持着年轻的生命的和谐，非常优美，然而毕竟太单纯。

莎士比亚更复杂、更成熟的性格刻画是从夏洛克开始的，这是写于一五九六至九七年的喜剧《威尼斯商人》中一个带有悲剧意味的人物，他作为贪婪的高利贷者和凶恶的报复者令人厌恨，作为被歧视和受迫害的犹太人又引人同情。可是，莎士比亚悲剧艺术的真正成熟直到一六〇〇年，才在《哈姆莱特》中得到充分表现。不过我们在更早的一部悲剧中，已经瞥见了哈姆莱特的尚不清晰的轮廓，瞥见了象哈姆莱特那样天性崇高而且极富于理想的人物，怎样在需要实际行动能力的复杂政治环境中走向毁灭。

《裘力斯·凯撒》

写于一五九九年这部取材于古罗马史的悲剧，虽然名为《裘力斯·凯撒》，剧中真正的主角却是玛克斯·勃鲁托斯，全剧情节就是勃鲁托斯、凯歇斯等人刺杀凯撒，后来在腓利比

与罗马史上第二次三人执政的安东尼、奥克泰维斯和莱必多斯决战，终于兵败自杀的故事。在这以前，莎士比亚已经写了许多取材于英国历史的剧作，他头脑里对于历史变迁中复杂的政治争夺，还保留着新鲜的印象和浓厚的兴趣。在《裘力斯·凯撒》中，诗人有机会再一次在历史题材里表现一个对当时社会具有现实意义的主题，即君主制与共和制的选择问题。

在莎士比亚时代，君主权力的性质和范围是一个引起很多人兴趣和各种不同理论的问题。后来这导致君权神授理论与激进共和派理论的尖锐对立，例如在英国革命中王党与清教徒革命派的对立。不相信君权神授而相信社会契约、但主张君主集权的霍布斯，和公开为弑君辩护、坚决拥护共和的弥尔顿，就显然代表着这两种互不相容的思潮。对莎士比亚说来，问题还不是这么尖锐，也不是这么明确，因此剧中的凯撒和勃鲁托斯这两个人物就呈现出复杂的情况。凯撒在第三幕第一场就被刺死，这时全剧还不到一半，但这个剧以他命名并非偶然，他的巨大身影投在后半部剧里，他的幽灵出现在腓利比，他的精神实际上支配着全剧的发展。至于勃鲁托斯，从著名的浪漫派批评家柯尔律治提出的疑问里，就可以见出他的性格是多么复杂。柯尔律治认为，勃鲁托斯既然是一个严峻的罗马共和派，就和凯撒势不两立，但剧中的勃鲁托斯却说自己和凯撒沒有个人怨恨，凯撒是很有能力的统治者，只是担心他将来会拥有太大的权力，变成专制暴君；于是柯尔律治感到迷惑不解："莎士比亚究竟要把他笔下的勃鲁托斯写成什么样的人物？"⑮

事实上，莎士比亚不可能象柯尔律治那样把凯撒和勃鲁托斯分别看成暴君和自由的斗士。莎士比亚以托马斯·诺斯译希腊历史家普鲁塔克的《名人传》为依据，不仅主要取材于此书的內容，有时甚至直接采用书中词句，但他笔下的勃鲁托斯毕竟不是普鲁塔克著作中的历史人物。普鲁塔克具有明显的共和派倾向，他把勃鲁托斯刺杀凯撒的行动视为铲除暴政的壮举，但伊丽莎白时代的英国人却不大可能持这种看法。在莎士比亚的剧中，刺杀凯撒被表现为一个阴谋，凯歇斯等人用并不正当的手段煽动勃鲁托斯反对凯撒，半夜里悄悄来和他商量刺杀的计划，做得十分诡秘，"甚至在黑暗之中也把脸藏起来"（Ⅱ.i.277）。在凯撒被刺的那天，罗马出现许多怪异的现象：

一头母狮在大街上生产，
坟墓裂开了口，放出鬼魂；
凶猛的武士们列成阵势，
在云端里拼死地搏斗，
把鲜血喷撒在圣殿的屋顶；
刀剑在半空中铿锵撞击；
人喊马嘶，濒死者在呻吟，
还有鬼魂在街上长啸悲鸣。（Ⅱ.ii.17）

这种种凶兆在伊丽莎白时代的人看来，意味着凯撒之死是一个伟人的殒灭，而随之而来的是混乱和內战。

值得注意的是，莎士比亚显然把勃鲁托斯和参预刺杀阴谋的其他人区分开来。勃鲁托斯反对凯撒不是出于个人怨恨，而是由于他担心凯撒会损害他所珍视的罗马的自由。他的行动不是出于感情的驱使，而更多是出于理智的考虑，这一方面表现出勃鲁托斯的哲学家气质和

崇高的理想主义，另一方面也恰恰暴露出他不善于处理实际问题的书卷气。请看他独自深思时为自己的行动寻找的理由：

> 一旦把恻隐之心与权威分离，
> 强者就会滥用权力；不过说实话，
> 我还不知道凯撒什么时候放纵感情，
> 超过了理智。可是表面的谦卑
> 往往只是野心起步的阶梯，
> 他向上爬时倒举眼望着，
> 可是一旦登上最高一级，
> 立刻会调过背去不屑一顾，
> 两眼望到天上，瞧不起原来
> 爬过的梯子。凯撒很可能这样；
> 既然如此，就该防患于未然。（Ⅱ.i.18）

在这里，正象弗兰克·柯莫德所说，“勃鲁托斯面临着一个实际问题，也正是当时的英国人不能不正视的一个问题——那就是在将来的某个时候，国王可能把自己凌驾于国会之上，把自己的肉体凡躯与不朽的王者威仪混为一谈”⑯。凯撒似乎逐渐在忘记自己也是肉体凡躯，这表现在他对元老院那班“白胡子老头儿们”的侮慢态度里，更表现在他对危险的蔑视里：

> 危险知道
> 凯撒比它更危险。
> 我们是同一天出生的雄狮，
> 我是兄长，也比它凶猛。（Ⅱ.ii.44）

这些话固然慨慷激昂，却也有点过甚其辞。勃鲁托斯确实有理由担心，一旦凯撒接受了王冠，就会更加忘乎所以，变成一个叫人不能容忍的暴君。他把这个雄心勃勃的凯撒看成“一颗毒蛇的卵”，为了防患未然，决心“趁他还在壳中就把他杀死”（Ⅱ.i.32-34）。

但是，凯撒无论多么傲慢，毕竟只是**可能**成为专制暴君，而不是**已经**成为暴君。勃鲁托斯用刺杀这种极端手段来预防凯撒可能成为暴君，就使他的行动带着抽象推理的性质。此外，凯撒很信任勃鲁托斯，勃鲁托斯自己也承认，“不是我不爱凯撒，但是我更爱罗马”（Ⅲ.ii.21），他仅仅是为了罗马的利益才杀死自己“最好的朋友”（Ⅲ.ii.45）。于是在勃鲁托斯眼中，刺杀凯撒不是卑鄙的阴谋，而是为了共和理想必须采取的行动，是把凯撒献做牺牲。

凯歇斯等人在夜里来和勃鲁托斯商定行动计划时，这一点突出地表现在勃鲁托斯的言行之中。凯歇斯提议所有参预其事的人宣誓，但勃鲁托斯却反对宣誓，认为他们堂堂正正的义举无须用誓言来维系。凯歇斯提出在刺杀凯撒的同时，必须把凯撒的心腹安东尼也除掉，但勃鲁托斯又不同意，并且说：

凯歇斯，砍了头再剁掉手脚，
杀掉不解恨，还要迁怒死后，
我们的行动就显得太残忍了；
因为安东尼只是凯撒的臂膀。
让我们做献祭的人，不做屠夫。
我们都奋起反对凯撒的精神，
而人的精神并不是血肉之躯；
啊！要是我们能控制凯撒的精神，
就无须宰割他的肉体。可是无奈，
凯撒不得不流血！那么，朋友们，
让我们勇敢地杀死他，但无须动怒；
让我们把他切为献给神的祭品，
不要把他象喂狗的死肉那样砍劈。（Ⅱ.i.162）

勃鲁托斯努力在把刺杀凯撒这一行动提高为一种向神奉献祭品的仪式，从而使这一政治阴谋取得崇高的意义。既然不能不除掉凯撒，那么他和他的同伴们就要象神的祭司那样主持牺牲的仪式，而不是象普通杀人犯那样为了实际目的使用暴力。这种献祭仪式使我们想起希腊悲剧中的伊菲革妮⑰以及类似的许多人物，于是凯撒的形象更具有悲剧意味，更显得是一位处在暴露地位、由于有受权力和野心腐蚀的危险而被牺牲掉的领袖。与此同时，这种仪式，尤其后来勃鲁托斯让行刺的人把手浸在凯撒的血里这仪式化的举动，显得勃鲁托斯不象一个现实的政治家，缺乏对具体实际利益的感受和把握，因而在实践中一再失误。先是不同意杀掉安东尼，后来又允许安东尼发表哀悼凯撒的演说，以致失掉对罗马的控制而一败涂地。

勃鲁托斯和安东尼向罗马公众发表演说，是《裘力斯·凯撒》中最精彩的段落之一，也是剧情发展的重要转折。勃鲁托斯和凯歇斯等人实现了刺杀凯撒的计划，暂时控制着罗马的局势。在这关键时刻，只要能稳定局势，剪除凯撒的党羽，赢得罗马公众的信任，他们就可能最后成功。在这时，争取公众是成败的关键，但恰好在这一点上，勃鲁托斯又显出缺乏对实际利益的敏感和认识能力。他和安东尼两人的演说在形式、风格和效果上都迥然不同，形成鲜明对比。勃鲁托斯坚信自己的行动是正义的，也坚信人人能明白，无须用多的话去让人信服。他的演说是散文体，质朴恳切，用罗马的利益和热爱自由的原则来解释行刺凯撒的举动，要人们以理智来作出判断。勃鲁托斯的演说似乎使罗马公众理解了他们的行动；在这种情况下，安东尼开始了他的演说。安东尼的演说是诗的形式，始终以打动人、诉诸人的感情为目的，其中经过几个波折起伏，最后推向煽起一场暴乱的高潮。他最先处于不利地位，因为勃鲁托斯已经取得罗马人的谅解，人们把凯撒视为具有野心的统治者。于是，安东尼首先旁敲侧击地针砭世态炎凉：

我是来埋葬凯撒，不是来赞美他。
人们作的恶在死后不免遭人唾骂，
行的善却往往随着尸骨一齐埋掉；
那就让凯撒也这样吧。（Ⅲ.ii.74）

紧接着他用实际例子来证明凯撒并不是野心勃勃的人：凯撒给罗马立下的军功、他三次拒绝

接受王冠、他关心穷苦人等等，用这些事实逐渐扭转罗马公众对凯撒的看法。安东尼发现公众对他由敌视转为同情时，更进一步把凯撒血迹斑斑的斗篷给众人看，揭露刺杀凯撒者的残忍，尤其是勃鲁托斯对凯撒的背叛：

你们知道，勃鲁托斯是凯撒的天使。
神啊，请你们明鉴凯撒是多么爱他！
这真是最冷酷无情的一刀啊！
当高贵的凯撒看见他行刺的时候，
是比叛徒的刀剑更锋利的忘恩负义
给他最大的打击。（Ⅲ.ii.181）

这时，安东尼已经完全赢得公众，他又把凯撒的遗嘱念给大家听，用最实际的利益来煽起众人对勃鲁托斯的仇恨，直到暴乱的人群冲上街头，把勃鲁托斯等人赶出罗马城。安东尼很懂得在政治斗争中把握时机和以实际利益而非抽象原则来争取人心的重要，他的演讲充分表现出他在这方面的才能。相比之下，勃鲁托斯就显得太不精明。这两个演讲不仅一是散文，一是诗体，而且在整个情绪和语调上也全然不同。勃鲁托斯的演说简短，只提到爱罗马、爱自由作为刺杀凯撒的理由，而安东尼的演说却处处用具体的形象来感染人、说服人。两者在文体风格上的对比当然衬托出在这两人在性格之间的对比。

在伊丽莎白时代人们的头脑中，国王与臣民的关系就象头与身体四肢的关系，这是自柏拉图以来西方的一种旧喻。凯撒虽然没有正式加冕为王，但在事实上是最高统治者，勃鲁托斯说凯撒是头，安东尼只是臂膀，也可以证明这一点。因此，在伊丽莎白时代，谋杀凯撒就很难被看成一桩值得赞美的义举。我们知道，意大利大诗人但丁把勃鲁托斯和凯歇斯看成叛徒的典型，和出卖耶稣的犹大一起在地狱的最底层受最可怕的惩罚。⑱乔叟在《坎特伯雷故事集》里，也把勃鲁托斯说成心怀忌妒的叛徒。⑲同样，莎士比亚也不大可能把勃鲁托斯当成一位争取自由的英雄来赞美。这对《裘力斯·凯撒》一剧的结构就产生了很大影响，使它不大象一部有典型悲剧主角的典型悲剧，因为我们的情绪并不明确地集中在一个主角身上，牺牲凯撒者和被牺牲的凯撒都得到我们的同情。勃鲁托斯为刺杀凯撒寻找的理由好象很成问题，他最后给人留下的印象似乎是一个卷入迷误之中的性格高尚的人。更可悲的是，他在最后时刻似乎并没有象其他悲剧人物那样达到对自己和对悲剧情境的认识，他接受死亡也好象只是接受失败的事实。他在自杀时说：

黑夜罩在我的眼上，我的筋骨想休息，
它长年劳累，终于也到了这个时刻。
…………凯撒，你可以满足了，
我杀你的时候还没有现在一半的坚决。（Ⅴ.v.41）

一个悲剧人物在死的时候不是明确了一切，而是抱怨自己眼前罩着一片黑暗，这确实令人觉得痛心，觉得哀怜超过了悲壮。勃鲁托斯是更宜于在书斋中谈玄说理的哲学家，不是善于在政治斗争中随机应变的风云人物。

但是，这并不是主要的，因为能够长存在人们记忆之中的不是作为军人的勃鲁托斯，更不是作为一群失败者的领袖的勃鲁托斯，而是作为一位光明磊落的堂堂男子的勃鲁托斯，而

作为这样一个人，勃鲁托斯不仅获得朋友们的敬重，就连他的敌人也不能不佩服。安东尼发现自杀身死的勃鲁托斯后说：

这是他们当中最高尚的罗马人：
除他而外，所有那些叛徒们
都出于妒嫉凯撒而下毒手，
只有他是激于正义的思想，
为公众的利益才和他们结盟。
他一生善良，在他身上各种元素
达到平衡，使大自然也会肃然起立
向全世界宣布："这是个堂堂男子！"（V·v·68）

安东尼的赞词是发自內心的，勃鲁托斯尽管在现实斗争中是失败者，他精神的高尚却会永存。在这里，我们看到了莎士比亚悲剧艺术臻于完美成熟的最初迹象，因为悲剧已不是简单外在的悲剧，主人公精神的高贵和伟大既与悲剧性情境形成鲜明对照，同时又与悲剧情境內在地联系到一起。在这一方面，勃鲁托斯的确预示着莎士比亚悲剧艺术深入一步发展的方向，而这种发展达到的第一个重要里程碑就是《哈姆莱特》。

注：

① 参见卡罗琳·斯佩琴（Caroline Spurgeon）：《莎士比亚的意象》（Shakespeare's Imagery and What I Tells Us），剑桥1935年版，第310—314页。她认为，"莎士比亚把年轻人之爱的美和热情看成是黑暗世界中太阳和星星的灿烂光辉"，并且指出此剧中占主要地位的意象是与"黑暗"相对立的"光明"。这位批评家采用统计学的方法，根据各种意象在剧中出现的次数，分出主次，并依此来探讨各剧的主题意义。这种方法不一定是科学的，但是比较客观，现在已有不少批评家注意采用这种意象分析的方法。《罗密欧与朱丽叶》中最突出的意象是否就是"黑暗"和"光明"，批评家们的意见还并不一致，但全剧到处是互相对立的意象，这一点是不可否认的。

② 文萨特与布鲁克斯合著《文学批评简史》第557页。

③ 黑格尔（G. W. F. Hegel）：《美学》（Ästhetik），巴森格（F.Bassenge）编本，柏林1955年版，第1072页。参见朱光潜译《美学》第三卷下册第287页。

④ 黑格尔：《美学》，前引德文本第550页，中译本第二卷第353页。

⑤ 黑格尔：《美学》，同上德文本第1101页，中译本第三卷下册，第329页。布拉德雷在"黑格尔的悲剧理论"一文中，解释黑格尔的意思，认为许多近代悲剧应归因于环境条件和偶然事件，是由"外部的必然性"造成的，给人一种辛酸的和解感。黑格尔所谓"不幸中的幸福"，布拉德雷认为来自悲剧人物性格的伟大或美的感觉。见《牛津诗歌演讲集》，伦敦1955年版，第80页。

⑥ 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第52页。

⑦⑧ 布拉德雷：《论莎士比亚悲剧》，第15，16、30页。

⑨⑩ 恰尔顿（H.B.Charlton）：《论莎士比亚悲剧》，剑桥1952年重印本，第61页。

⑪ 黑格尔：《美学》，前引德文本第149页，中译本第一卷，第148页。

⑫ 拜伦：《唐·璜》第13章第11节。

⑬ 哈利·列文（Harry Levin）："《罗密欧与朱丽叶》中的形式与俗套"，见《莎士比亚和时代的变迁》（Shakespeare and the Revolution of the Time），纽约1976年版，第105页。

⑭ 弗朗西斯·培根（Francis Bacon）：《新工具论》（Novum Organum）I.59，60；伦敦，"新大学丛书"英译本，第80—82页。

⑮ 柯尔律治：《论莎士比亚和伊丽莎白时代戏剧家：札记与演讲》，第133页。

⑯ 弗兰克·柯莫德（Frank Kermode）："《裘力斯·凯撒》小序"，见《河畔本莎士比亚全集》（The Riverside Shakespeare），波士顿1974年版，第1104页。

⑰ 伊菲革妮（Iphigenia）：希腊神话传说中远征特洛耶的希腊联军统帅阿伽门农之女。希腊大军向特洛耶进发到达奥利斯，遇海上大风不能前进，巫者告诉阿伽门农，必须将伊菲革妮作牺牲献给神，风浪才会平息，阿伽门农不得已而献出自己女儿为神的祭品。欧里庇底斯曾写关于伊菲革妮的悲剧。

⑱ 见但丁（Dante）：《神曲·地狱篇》，xxxiv.65.

⑲ 见乔叟：《坎特伯雷故事集》，"僧人的故事"，关于凯撒的一节。在乔叟的诗中，凯撒由高位殒落的故事是僧人所咏的"悲剧"之一。